¿ Está suficientemente regulado el streaming para los productores de fonogramas?

Monografía Jurídica
Para optar al título de abogado

Pontificia Universidad Javeriana
Facultad de Ciencias Jurídicas
Departamento de Derecho Privado

Bogotá, D.C.
2019

Resumen

A través de una mirada a las normas internacionales que, a la fecha, regulan la novedosa comercialización de contenidos musicales en ámbitos de internet, la cual se realiza a través de estructuras de licenciamiento de derechos patrimoniales conexos, en la modalidad del *streaming* interactivo, se pone de presente que los principales titulares de los derechos patrimoniales conexos sobre dichos contenidos, a saber, los Productores de Fonogramas, se encuentran en una situación poco favorable, ya que la regulación actual no responde de lleno a todas las implicaciones que la comercialización de música, en dichos términos, trae para ellos. Como consecuencia, esta falta de regulación lleva a que sea el mismo mercado y sus ajentes quienes fijen las dinámicas del mismo, en varios casos, a su propio arbitrio.

Palabras clave: Industria músical, internet, plataformas digitales, *streaming* interactivo

Abstract

Through the study of the actual international regulation related to music rights licencing in an online distribution-based business model, which is mainly carried out through streaming on-demand services, the disadvantage of main holders of the rights, who are known as Phonogram Producers, becomes evident since the regulation does not fully respond to all the repercussions that music licensing in such terms involves. As a consequence, this lack of regulation leads to a discretional setting of practices and standards, leaded by the business market and its actors and competitors.

Key words: Music business, internet, streaming services, streaming on demand

TABLA DE CONTENIDO

INTRODUCCIÓN 4

I. ANTECEDENTES DEL DERECHO DE AUTOR Y CONEXOS 6

1.1. Contexto Histórico 7

1.2. Contexto Legal 10

1.3. Categorías de Derechos 12

1.3.1. Morales 12

1.3.2. Patrimoniales 13

II. LOS PRODUCTORES DE FONOGRAMAS 14

2.1. ¿Quiénes son los Productores de Fonogramas? 14

2.2. Sus derechos en el ámbito de internet 16

2.2.1. Reproducción 17

2.2.2. Distribución 19

2.2.3. Comunicación al público 20

2.2.3.1. Modalidad "Puesta a disposición del público" 20

2.2.3.2. Sociedades de gestión colectiva 21

III. LA COMERCIALIZACIÓN DIGITAL DE FONOGRAMAS 23

3.1. Etapas de la comercialización digital de fonogramas 23

3.1.1. Sistemas *Peer-to-Peer* (P2P) 23

3.1.2. Descargas digitales 26

3.1.3. *Streaming* no interactivo 27

3.1.4. *Streaming* interactivo 28

3.2. Estructura de licenciamiento de plataformas digitales 29

IV. ¿SE ENCUENTRA SUFICIENTEMENTE REGULADO EL STREAMING MUSICAL EN LO RELATIVO A PRODUCTORES DE FONOGRAMAS? 32

V. CONCLUSIÓN 39

VI. BIBLIOGRAFÍA 42

INTRODUCCIÓN

Los prolíficos avances tecnológicos de las últimas décadas han traído consigo cambios en la conectividad que han impactado estructuralmente los modelos de negocio de industrias enteras y la industria musical no es una excepción a esto. La comercialización de fonogramas, término que será explicado en el desarrollo de esta monografía, ha evolucionado de tal forma, que hoy en día se realiza a través de plataformas digitales en internet.

Para ello, los contenidos musicales son alojados en dichas plataformas a través de la modalidad del *streaming*, que se sirve del internet para descargar de forma temporal dichos contenidos en los dispositivos tecnológicos de los usuarios y les facilita acceder a ellos a cualquier hora, desde cualquier lugar y a su propia conveniencia. En la última década, el mercado ha migrado mayoritariamente hacia este modelo de comercialización, tanto así que las cifras generadas por el mismo son el referente de indicadores como el reporte anual realizado por la Federación Internacional de la Industria Fonográfica (IFPI), para evaluar el crecimiento de la industria y a su vez evidenciar los sujetos que lo lideran. Fue así, como en los últimos años, el *streaming* dejó a un lado otros formatos como el vinilo, el CD, el *cassette* y hasta las polémicas descargas digitales permanentes, posicionándose como la modalidad de comercialización y consumo musical por excelencia de la actualidad.

Por lo anterior vale la pena analizar si ésta disruptiva forma de comercialización a través de medios digitales se encuentra bien regulada por las normas vigentes que rodean la materia, y en ese sentido, si las mismas dan abasto para tutelar y reconocer de manera suficiente los derechos de los productores de fonogramas cuando estos comercializan sus contenidos musicales a través del *streaming,* particularmente en

relación a los derechos de reproducción y de comunicación pública, en su modalidad de puesta a disposición al público, que son los derechos conexos de carácter patrimonial involucrados en ésta modalidad comercial. Siendo los productores de fonogramas quienes poseen la titularidad de los derechos conexos sobre los contenidos musicales, y, por ende, los principales interesados en que el marco regulatorio tutele sus derechos de manera suficiente, serán las disposiciones que atañen de manera directa a éstos sujetos aquella a revisar.

Para esto, se pondrá de presente el contexto histórico que llevó a la consolidación de los instrumentos legales de mayor envergadura relacionados con la comercialización musical en línea, y se diferenciarán los derechos patrimoniales de los morales, para efectos de proceder con la identificación de los sujetos titulares de los derechos patrimoniales conexos de reproducción, distribución y comunicación pública, en su modalidad de puesta a disposición del público, que se ven envueltos en este modelo comercial: los Productores de Fonogramas. Inmediatamente se realizará un seguimiento a la evolución que ha tenido la industria musical hacia la comercialización de música en ámbitos digitales, iniciando en la década de los noventa con la utilización de formatos que hoy en día resultan anacrónicos, hasta llegar al *streaming,* en sus modalidades interactiva y/o no interactiva. Se ahondará en las estructuras de licenciamiento necesarias para que el productor de fonogramas pueda poner su música a disposición del público en una o varias plataformas digitales, y los terceros que hacen parte de ellas.

Todo esto, para poner de presente que, más allá de reconocer a los Productores de Fonogramas como sujetos con derechos conexos sobre sus fonogramas, que tienen las facultades exclusivas de autorizar y/o prohibir los derechos de reproducción y/o puesta a disposición del público de los mismos, el marco regulatorio no cuenta con instrumentos

que regulen de fondo el ejercicio de esta actividad comercial, perjudicando negativamente a los Productores de Fonogramas.

I. ANTECEDENTES DEL DERECHO DE AUTOR Y CONEXOS

El derecho de autor, como disciplina jurídica, se enmarca dentro de los derechos de propiedad intelectual. Esto, teniendo en cuenta que el derecho de propiedad puede recaer sobre dos tipos de bienes: los tangibles y los intangibles. Los bienes tangibles, haciendo justicia a su nombre, son aquellos que se pueden percibir por ocupar un lugar en el mundo físico, como lo son muebles e inmuebles. Por otro lado, están los bienes intangibles o también llamados inmateriales, los cuales corresponden a creaciones del ingenio humano (Vega Jaramillo, 2010).

En ese sentido, la propiedad intelectual, según lo afirma Ricardo Antequera (1995), en su libro "*El derecho de autor y los derechos conexos en el marco de la propiedad intelectual*" es: "una disciplina jurídica que tiene por objeto la protección de bienes inmateriales, de naturaleza intelectual y de contenido creativo, así como de sus actividades conexas" (pg. 12). A su vez, la propiedad intelectual se subdivide en dos vertientes: la propiedad industrial y el derecho de autor. La primera busca la protección de, en palabras de la autora Delia Lipszyc (1993): "las patentes, las marcas, los dibujos y modelos industriales y la protección contra la competencia desleal (…)" (Pg. 15). Con respecto al derecho de autor, la misma autora lo define como aquella rama del Derecho que reconoce, en cabeza del autor de una creación intelectual que presenta individualidad, unos derechos subjetivos y exclusivos, que son oponibles a terceros. Así, el derecho de autor protege creaciones expresadas en obras musicales, científicas, literarias y artísticas, y existe desde el mismo momento de creación de dicha obra (Lipszyc, 1993).

1.1. Contexto Histórico

El derecho de autor, como una rama propia del ordenamiento jurídico, surge como una respuesta a la imposibilidad de los autores de controlar la difusión masiva de las obras nacientes de su intelecto. Según Pouillet (1908) "el derecho de los autores ha existido en todo tiempo, pero no entró desde sus orígenes en la legislación positiva" (pg. 2). Es decir, este derecho se manifestaba de manera abstracta y paralela a las relaciones de autores con las bibliotecas de la antigüedad, pero las dinámicas sociales no demandaban un derecho que tutelase estas creaciones, dado que sacar copias de un libro era una tarea bastante ardua, lenta y costosa que resultaba en un número de copias muy reducido (Pouillet, 1908).

Fue hasta mediados del siglo XV que la imprenta inventada por Gutenberg permitió la producción y reproducción de libros a costo bajo y a gran escala. Fue ahí que se creó la necesidad de regular la reproducción de los libros, que, en principio, se creó como un "privilegio" otorgado, no a los autores de los libros, si no a los dueños de los medios de impresión. Los impresores eran quienes asumían los altos costos de los materiales para realizar este trabajo, por los cuales se les concedía un monopolio de explotación de una obra por un tiempo determinado, y a su vez, tenían la facultad de perseguir a quienes violaran su derecho exclusivo de impresión de copias, por medio del embargo y secuestro de los ejemplares ilícitos, y de obtener reparación por los daños percibidos (Lipszyc, 1993).

Con la influencia de las ideologías filosóficas y políticas de tinte liberal promovidas por el pensador John Locke, las ideas sobre la libertad de imprenta tomaron fuerza en Inglaterra y en 1710 se decretó el Estatuto de la Reina Ana, conocida como la primera norma del derecho de autor propiamente dicha. A través del mismo se le reconoce a los autores el derecho exclusivo a imprimir y/o a disponer sobre las copias de sus obras

literarias[1]. motivado por el afán de regular la competencia entre *publishers* (Lipszyc, 1993).

No obstante, hasta casi un siglo después fue que se reconoció el *droit d'auteur* en las leyes de la Francia revolucionaria, en donde ya no se trataba de un tema de reglamentación competitiva, si no de situar al creador de la obra en el centro de la protección, y en esa medida, darle un carácter individualista al derecho de autor, ampliando sus facultades hacia algo más que el simple prohibir o autorizar la reproducción de sus obras y superando el mero derecho de copia. En ese sentido, se reconoció que las obras podían ser literarias y/o artísticas, y que no necesariamente debían estar expresadas materialmente para ser susceptibles de tutela (Lipszyc, 1993).

A pesar de lo anterior, no fue hasta el siglo XIX, en Europa Continental, que se entendió el derecho de autor como un derecho de propiedad y se reconocen los derechos de reproducción, representación y ejecución publica de las obras en cabeza de los autores. Así, las primeras veces en la que se le otorga importancia a la propiedad intelectual como una rama en donde confluye el derecho de autor y la propiedad industrial, es en los años de 1883 con el Convenio de Paris para la protección de la Propiedad Industrial, y tres años más tarde en 1886, con el Convenio de Berna para la protección de las obras Artísticas y Literarias. En el marco de cada uno de estos dos convenios multilaterales, se crearon secretarías que tendrían la finalidad de administrarlos, sin embargo, estas se fusionaron en el año de 1983 y crearon un único cuerpo que ha evolucionado a través de los años para ser lo que actualmente se conoce como la Organización mundial de la

[1] Razón por la cual, en los ordenamientos jurídicos que adoptan el sistema anglosajón, predomina el *Copyright,* palabra que traduce "derecho de copia".

Propiedad Intelectual (OMPI) (Organización mundial de la Propiedad Intelectual OMPI, 2016, pág. 3).

En materia de obras musicales, es preciso decir que hasta finales de los años 1800, la industria de la música era meramente editorial. Esto, porque lo que se comercializaban eran partituras que contenían obras musicales. Fue en 1877 cuando el reconocido inventor Thomas Alva Edison inventó una maquina llamada Fonógrafo, el cual podía grabar y, a partir de vibraciones, "imprimir" sonidos emitidos a una especie de cuerno en un cilindro, que, al reproducirse en dirección contraria a la que fue inicialmente grabado, emitiría dichos sonidos (Smith & Telang, 2016, pág. 19). Estas fueron las primeras veces en las que obras musicales pudieron fijarse en soportes materiales, dando lugar al desarrollo de toda una industria en función de dicha actividad, pero no fue sino hasta 1961, que un instrumento jurídico tomó cartas en el asunto. La Convención de Roma, realizada el 26 de octubre del mencionado año, un grupo de estados firmó un tratado buscando la protección de los derechos de artistas intérpretes o ejecutantes, los productores de fonogramas y de organismos de radiodifusión, dándole origen a lo que hoy se conocen como los Derechos Conexos. En su artículo 3, literal b), el tratado establece que se entenderá por fonograma *"toda fijación exclusivamente sonora de los sonidos de una ejecución o de otros sonidos"*.

Lo anterior denota que, en sentido estricto, un fonograma es la fijación de sonidos en un soporte material, sin embargo, para efectos del presente trabajo, se entenderá fonograma como aquel soporte material que contiene la fijación de una obra musical exclusivamente, ya que, en atención a todo lo anteriormente explicado, un fonograma bien podría contener la fijación de otro tipo de obras, por ejemplo, la voz de una persona narrando una obra literaria, o inclusive sonidos que no corresponden a obras intelectuales.

Los Derechos Conexos que se desprenden de los fonogramas, como elementos protegibles por la propiedad intelectual, se crearon bajo la premisa de que cualquier persona, natural o jurídica, que decida contribuir a la difusión de una obra en particular, también debe recibir protección de sus intereses legales. Si bien este personaje no se considera un en estricto sentido, se le reconoce un derecho de propiedad similar al derecho de autor, y en palabras de la OMPI, "son derechos conexos al derecho de autor" (OMPI, 2000). La legislación sobre derechos conexos, en palabras de la OMPI, *"considera que las producciones que son el resultado de las actividades de estas personas (...) merecen una protección jurídica en sí mismas, ya que son "conexas" a la protección de las obras de autores en virtud del derecho de autor"* (Pg. 14).

1.2. Contexto Legal

Es entonces innegable que el Convenio de Berna (1886)[2], el tratado multilateral más antiguo y de mayor nivel de protección en derechos de autor, conocido como uno de los actos de carácter internacional de mayor trascendencia del siglo XIX y al cual se encuentra suscrito Colombia, marco el inicio del reconocimiento internacional formal de una normativa transfronteriza de propiedad intelectual, sin embargo, el instrumento jurídico que realmente dio vida a los Derechos Conexos y reconoció la necesidad de los mismos para sus respectivos titulares, fue la Convención de Roma (1961), también conocida como Convención Internacional para la Protección de los Artistas Intérpretes o Ejecutantes, los Productores de Fonogramas y los Organismos de Radiodifusión, incorporada al ordenamiento legal colombiano a través de la Ley 48 de 1975. Desde entonces, aquellos que realicen actividades conexas a la utilización de obras musicales, como la producción y comercialización de soportes materiales que contengan obras

[2] Este Convenio tiene la particular de haberse implementado en etapas sucesivas de veinte años, que el mismo convenio previo desde su origen en el acta originaria. (Lipszyc, Derechos de Autor y Derechos Conexos, 1993)

musicales, contará con unos Derechos Conexos, distintos a los derechos de autor pero que nacen a partir de ellos, absolutamente tutelables a través de la Propiedad Intelectual[3]. Esta norma ha clasificado tres categorías de beneficiarios: los artistas intérpretes o ejecutantes[4], los productores de fonogramas y los organismos de radiodifusión[5].

Adicionalmente, el desarrollo de otros instrumentos multilaterales de índole internacional con plena vigencia en la actualidad para sus estados parte, también hacen parte del marco normativo que rodea el tema a tratar en el presente trabajo. En efecto, los tratados que establece la Organización Mundial de la Propiedad Intelectual (OMPI), concluidos en Ginebra el 20 de diciembre de 1996, correspondientes a el Tratado sobre Derecho de Autor (WCT) y el Tratado sobre Interpretación o ejecución y fonogramas (WPPT), también conocidos como los "tratados Internet" (Lipszyc, 2004), son los primeros tratados que reconocen la cabida y aplicación de los derechos conexos en ámbitos digitales, buscando de regular la explotación de fonogramas en dichos medios (Lipszyc, 2004). De la misma manera, Colombia, en su calidad de miembro de la Organización mundial del comercio (OMC), suscribió el Acuerdo sobre los Aspectos de los Derechos de Propiedad Intelectual relacionados con el Comercio (AADPIC) adoptado mediante la ley 170 de 1994, el cual consolida, entre sus artículos 9 al 14, instrumentos de protección a derechos de autor y conexos en ámbitos digitales y electrónicos (Vega Jaramillo, 2010). Sin perjuicio de esto, hubo una tendencia a que los países miembros de éste acuerdo suscribieran además tratados de comercio internacional, de carácter bilateral,

[3]Es importante precisar que quien explote un fonograma, naturalmente estará explotando también la obra musical contenida en él, y a pesar de que se exploten conjuntamente, se tratan de dos elementos protegibles completamente distintos, que pertenecen a distintos sujetos.

[4] Son quienes, a través de instrumentos musicales, ejecutan, interpretan y dan vida a la obra musical.

[5] Son las empresas de televisión y radio que transmiten al público programas en donde pueden llegarse a incluir fonogramas que contengan obras musicales. Ver artículo 3 decisión Andina 351 de 1992 y artículo 8, Ley 23 de 1982)

en los que incluían un capitulo alusivo a normas de propiedad intelectual que versaban sobre derechos de autor y conexos. Estados Unidos realizó esto con numerosos Estados latinoamericanos, entre los cuales se encuentra Colombia. Estas disposiciones se denominan AADPIC PLUS, pues precisamente contienen normas que amplían y especifican las disposiciones ya contenidas en AADPIC (Lipszyc, 2004).

Finalmente, es importante recabar la existencia de instrumentos como la Decisión Andina 351 de 1993, o Régimen Común sobre Derecho de Autor y Derechos Conexos, adoptado en el marco de la Comunidad Andina y con la particularidad de ser de aplicación directa y preferente a las leyes internas de cada país miembro del Grupo Andino. Esta adopta muchas de las disposiciones establecidas en el Convenio de Berna y en la Convención de Roma (Vega Jaramillo, 2010, pág. 15).

1.3. Categorías de Derechos

1.3.1. Morales

El titular de los derechos de autor de una obra es la única persona que puede utilizar la obra y, así mismo, cuenta con plenas facultades para impedir que otros hagan uso de la misma, sin antes contar con su autorización previa y expresa. Estos derechos exclusivos se dividen en dos tipos: los derechos morales, que son aquellos que se desligan del vínculo íntimo entre autor y obra, permitiéndole al autor tomar medidas para preservar y proteger dicho vínculo, como el atribuirse a sí mismo y que le sea atribuida la creación de su obra, oponerse a cualquier cambio o deformación que demerite su creación, decidir entre su publicación o conservación inédita, divulgar con ella su identidad o mantenerse como un autor anónimo, modificarla y, por último, retirarla de circulación. En varios países, incluyendo a Colombia, estos derechos tienen características de intransferibilidad, imprescriptibilidad e irrenunciabildad, por lo que no pueden cederse de ninguna manera (Dirección Nacional de Derecho de Autor, 2015).

En el caso de estudio, un Productor de Fonogramas, sujeto que se identificará en capítulos siguientes, no cuenta con derechos morales, pues, en primer lugar, éstos no nacen sobre fonogramas sino únicamente sobre obras, y un fonograma de ninguna manera es una obra, a pesar de que también sea un elemento protegible por el derecho de autor. Por eso mismo, para que un fonograma se produzca con observancia de los derechos de Autor, el Productor de Fonogramas debe asegurarse de contar con todos los permisos y autorizaciones necesarias para la fijación legal de una obra. De igual forma, y recapitulando lo expuesto en otros capítulos, el Productor de Fonogramas únicamente cuenta con unos derechos patrimoniales de carácter conexo, pues los derechos de autor sobre las obras musicales incluidas en los fonogramas producidos por él, les corresponden exclusivamente a sus autores y/o titulares.

1.3.2. Patrimoniales

Por otro lado, están los derechos patrimoniales, cuya razón de ser es generar retribuciones de carácter pecuniario a los autores por la explotación de sus obras y, a diferencia de los Morales, sí son objeto de transferencia y enajenación. Siguen lo que se conoce como el principio de la independencia de los derechos, que significa que los distintos derechos exclusivos del autor, relacionados con la explotación económica de su obra, son prerrogativas independientes entre sí y, en ese sentido, cada uso debe estar expresamente autorizado por el Autor (Lipszyc, Derechos de Autor y Derechos Conexos, 1993, pág. 175). Lo anterior, porque cada una de las formas de explotar una Obra supone la remuneración al Autor por su esfuerzo intelectual, tanto así, que autores como Delia Lipszyc han equiparado éstos ingresos a salarios con finalidad alimentaria y de subsistencia para el mismo (Lipszyc, 1993, pág. 178).

A pesar de no tratarse de una lista taxativa de Derechos, pues los derechos de explotación de los que dispone el autor serán tantos como formas de utilización de la obra

existan, los diferentes tratados que regulan la materia se han puesto de acuerdo en que, en términos generales, los derechos provienen de las formas de explotación conocidas como la reproducción, la comunicación pública, la distribución y la transformación (Guzmán, 2018, pág. 86).

Entrando en materia y retomando lo que se anticipó en el numeral anterior, los Derechos Conexos que se desprenden de un fonograma, ya explicados al principio del presente trabajo, son de carácter exclusivamente patrimonial y en ese sentido, quien explote económicamente un fonograma a través de cualquier medio, sea físico y/o digital, podrá hacerlo a través de la reproducción, la comunicación pública, la distribución y/o la transformación.

II. LOS PRODUCTORES DE FONOGRAMAS

2.1. ¿Quiénes son los Productores de Fonogramas?

La primera definición relevante a los efectos del presente estudio, es la contenida en la Convención de Roma (1961). El artículo 3, literal c), define al Productor de Fonogramas como "la persona natural o jurídica que fija por primera vez los sonidos de una ejecución u otros sonidos". Esta es una definición que otorga una calidad a un sujeto, en función de una actividad industrial concreta (Massouyé, 1982). Años más tarde, esta definición evoluciona con la suscripción del Tratado OMPI de Interpretación o Ejecución y Fonogramas (WPPT) (1996), que entró en vigor en Colombia el 20 de mayo del año 2002. El artículo 2 de esta última, define al Productor de Fonogramas como "la persona natural o jurídica que toma la iniciativa y tiene la responsabilidad económica de la primera fijación de los sonidos de una ejecución o interpretación u otros sonidos o las representaciones de sonidos". El cambio menos importante es aquel que amplía a aquellos fonogramas que no son fijaciones de sonidos. Lo anterior, porque éste tratado tiene en

cuenta la era digital, que permite que los datos puedan generar sonidos a partir de equipos electrónicos, independientemente de que dichos sonidos hayan o no existido antes (OMPI, 2003, pág. 242). Sin embargo, el cambio de mayor alcance en ésta definición es aquel que adiciona que el productor es quien toma "la iniciativa y tiene la responsabilidad económica" de realizar tal fijación. Esto implica que la persona que paga por la fijación de los sonidos (o sus derivados, según la definición del WPPT), se considerará el Productor de dicho Fonograma y gozará de las prerrogativas que dicha calidad le otorga.

En la práctica, se acostumbra a llamar "productor" a la persona que, en un estudio de grabación, dirige y realiza dicho proceso mediante el que músicos realizan interpretaciones vocales o instrumentales de una determinada obra musical en equipos técnicos y de sonido que permiten que, al final, exista una grabación propiamente editada y estructurada, a la que coloquialmente se le llama "canción". La realidad, en el modelo de negocio que ha preponderado desde que inició la industria fonográfica hasta nuestros días, es que esta persona realmente está prestando un servicio de dirección musical y grabación, por tanto, se le considera, no Productor, sino Director Musical, y que quien pagó por dicho servicio de fijación fonográfica es realmente el dueño de los derechos patrimoniales sobre el fonograma, y, por tanto, el Productor del mismo. La ley 23 (1982) contiene una presunción de hecho en su artículo 20 que establece que aquella persona que pague por la creación de una obra en el marco de un contrato de prestación de servicios y/o de trabajo a otra, le serán transferidos los derechos patrimoniales sobre la misma, siempre que el contrato se encuentre escrito [6]. Con lo anterior, se puede inferir que,

[6] Artículo 20: En las obras creadas para una persona natural o jurídica en cumplimento de un contrato de prestación de servicios o de un contrato de trabajo, el autor es el titular originario de los derechos patrimoniales y morales; pero se presume, salvo pacto en contrario, que los derechos patrimoniales sobre la obra han sido transferidos al encargante o al empleador, según sea el caso, en la medida necesaria para el ejercicio de sus actividades habituales en la época de creación de la obra. Para que opere esta presunción se requiere que el contrato conste por escrito. El titular de las obras de acuerdo a este artículo podrá intentar directamente o por intermedia persona acciones preservativas contra actos violatorios de los derechos

mediante esta presunción, la ley busca que la titularidad de los derechos patrimoniales conexos queden, efectivamente, en cabeza de quien tuvo la iniciativa y dispuso de los recursos para fijar los sonidos en el fonograma y no sobre alguien que está prestando un servicio a cambio de una remuneración.

Así las cosas, las coloquialmente denominadas "disqueras" son realmente Productores de Fonogramas, pues esa es su principal actividad comercial. En caso de que un músico independiente, o cualquier otra persona, decida pagar a un Director Musical por sus servicios, será la persona que pagó, el Productor del fonograma resultante y, en consecuencia, el único legitimado para explotar los derechos conexos patrimoniales del mismo.

Cabe resaltar que los Derechos de los Productores de Fonogramas se reconocen pues sus recursos creativos, operativos y financieros son fundamentales para que las obras musicales circulen y sean puestas a disposición del público a través de fonogramas comerciales. A su vez, blindan a dichos productores de que terceros utilicen sus fonogramas de maneras no autorizadas y los envisten de instrumentos jurídicos para salvaguardar sus intereses legítimos (OMPI, 2000, pág. 15).

2.2. Sus derechos en el ámbito de internet

En 1989, la asamblea y la conferencia de representantes de la unión de Berna decidió convocar un grupo de expertos que evaluara la posibilidad de preparar un eventual protocolo al Convenio de Berna, mediante el que se precisara la normativa vigente o establecer nuevas normas, si así fuera necesario, teniendo en cuenta el giro que la sociedad daba hacia un mundo digitalizado. Tras dicha evaluación, este cuerpo dictaminó

morales informando previamente al autor o autores para evitar duplicidad de acciones. (Ley 23 de 1982)

la necesidad de crear un nuevo instrumento para la protección de los derechos de titulares de derechos conexos, alejado e independiente de Berna, pues este último únicamente cobija lo relativo a obras (Lipszyc, Nuevos temas de derecho de autor y derechos conexos, 2004). Así, para diciembre de 1996 se instauran WPT y WPPT. El primero de estos refiere a la protección de obras literarias y artísticas en línea, razón por la cual únicamente nos centraremos en WPPT. Este, a pesar de encontrar molde en la Convención de Roma, establece una regulación autónoma en internet para los sujetos que Roma ya había reconocido como titulares de derechos conexos: Intérpretes y Ejecutantes, Productores de Fonogramas y Organismos de Radiodifusión.

En relación con productores de fonogramas, WPPT reconoce que en el ámbito de internet los fonogramas podrían reproducirse, distribuirse, alquilarse y ponerse a disposición del público (Lipszyc, Nuevos temas de derecho de autor y derechos conexos, 2004). Con todo, la modalidad de *streaming,* la cual se desglosará en los siguientes capítulos, solo se encuentran envueltos los derechos de reproducción, distribución y de puesta a disposición del público como modalidad de comunicación pública, como se indicará a continuación.

2.2.1. Reproducción

Desde Berna, el derecho de Reproducción es la facultad exclusiva que le permite a un titular, por un lado, la realización de uno o más ejemplares de su obra en cualquier formato material y por el otro, impedir a terceros realizar copias de tal obra sin su consentimiento expreso. Dado que Berna se centró en obras, fue hasta 1961 que el Convenio de Roma reconoció que el derecho de reproducción también existe como derecho conexo sobre un fonograma, reconociendo a su titular, el productor de fonogramas, la facultad de extraer cuantas copias quisiese de un fonograma producido por él. (Antequera, 2009).

Anteriormente, una vez se producía un fonograma, se sacaban copias del mismo que se comercializaban masivamente a través de vinilos, *cassettes* y/o *CDs*. Así, solía ser evidente que cada vinilo, *cassette* y/o *CD* contenía una copia del fonograma original y en ese sentido se veía de manera clara el ejercicio del derecho de reproducción. En la era digital, el ejercicio de este derecho mutó pues las copias físicas ya no existen, sin embargo, el derecho de reproducción se sigue configurando, pues las copias efímeras, generadas en la memoria de un computador, cuando se reproduce una canción, son en últimas un ejercicio del derecho de reproducción. Este proceso se describe exhaustivamente al numeral alusivo a *streaming* interactivo, en el capítulo III de la presente monografía.

Lo cierto es que WPPT prevé, en su artículo 11 que "Los productores de fonogramas gozarán del derecho exclusivo de autorizar la reproducción directa o indirecta de sus fonogramas, por cualquier procedimiento o bajo cualquier forma". Sobre esta disposición, el mismo tratado hace la salvedad de que el almacenamiento de un fonograma, en forma digital en un medio electrónico, constituye una reproducción.

Complementando esto, los tratados bilaterales también han buscado precisar más ésta forma de reproducción tan disruptiva y atípica. Por eso, el tratado de libre comercio suscrito entre Estados Unidos y Colombia, dedica su artículo 16.6 a ampliar las disposiciones de propiedad intelectual de AADPIC cuyas disposiciones son muy laxas pues se reconoce, en un plano análogo el mismo derecho que WPPT después reconoce en un ámbito digital. Así, a través de AADPIC PLUS, integrado en el cuerpo del TLC mencionado, estos países establecen que

> Cada parte dispondrá que los artistas intérpretes o ejecutantes y productores de fonogramas tengan el derecho de autorizar o

> prohibir toda reproducción de sus interpretaciones o ejecuciones y fonogramas, de cualquier manera, o forma, permanente o temporal (incluyendo su almacenamiento temporal en forma electrónica). (Tratado de Libre Comercio entre E.E.U.U y Colombia, 2012)

De lo anterior se puede inferir que es bajo el instrumento de AADPIC PLUS que Estados Unidos y Colombia reconocen la existencia y vigencia de una nueva forma de reproducción, que tiene un carácter temporal, y que corresponde a aquella que tiene lugar en la disposición de fonogramas a través de alguna plataforma digital en la modalidad de *streaming*.

2.2.2. Distribución

Es importante mencionar al derecho patrimonial conexo de distribución, que, si bien no se encuentra de manera constante en la comercialización de fonogramas a través del *streaming* en plataformas digitales, como sí sucede con la reproducción y la comunicación pública (en su modalidad de puesta a disposición del público), si es necesario en un primer momento para que aquellos ejemplares, producto de la reproducción de un fonograma, se pongan en circulación en un mercado. Lo anterior, pues este derecho se encuentra regulado en el artículo 6 del WCT (1996), estableciendo que *"autores de obras literarias y artísticas gozarán del derecho exclusivo de autorizar la puesta a disposición del público del original y de los ejemplares de sus obras mediante venta u otra transferencia de propiedad"*. A simple vista, se puede observar que se habla de ejemplares, insinuando que debe tratarse de una copia, en esencia, física. No obstante, la distribución en realidad hace referencia al ingreso de ejemplares al mercado. Por esta misma razón, la particularidad de este derecho recae en que se agota con la primera venta

de un ejemplar en un mercado determinado, a lo cual se le denomina como el agotamiento del derecho (Lipszyc, 2004).

2.2.3. Comunicación al público

Delia Lipszyc sugiere que la comunicación pública de un fonograma sucede por medio de cualquier acto que permita que una pluralidad de personas acceda a todo o parte de él, en un ámbito distinto al familiar o doméstico, sin perjuicio de que exista comunicación pública dentro de dicho ámbito, si éste se encuentra conectado a alguna red de difusión (Lipszyc, 1993, pág. 182). Entre las diversas formas de comunicar al público un fonograma, sobresalen la radiodifusión y la reproducción del mismo en lugares públicos.

2.2.3.1. Modalidad "Puesta a disposición del público"

Con el surgimiento de la era digital y de las nuevas tecnologías, el derecho de comunicación pública ha sido objeto de diversas controversias, pues los medios digitales han cambiado las maneras tradicionales de hacer que las obras lleguen al público. Por eso mismo, el ya mencionado tratado WPPT (1996) trajo consigo una nueva forma de comunicación pública denominada *"puesta a disposición del público",* por medio de la cual una obra y/o fonograma se pone al alcance de pluralidades de personas, pero son estas mismas personas quienes eligen los lugares y los momentos para acceder a ella o a él, según sea el caso. En cuestión de la música y siguiendo lo señalado por Delia Lipszyc, los fonogramas en el entorno digital hacen parte de una especie de almacén mundial que ofrece copias intangibles que son transportadas a personas, por medios inalámbricos o alámbricos (Lipszyc, 1993). Los artículos 10 y 14 del tratado en cuestión reconocen en cabeza de intérpretes y/o ejecutantes, así como en cabeza de productores de fonogramas, los derechos exclusivos de autorizar o prohibir la puesta a disposición del público de sus interpretaciones o ejecuciones fijadas en fonogramas, o de sus fonogramas, según

corresponda, *"ya sea por hilo o por medios inalámbricos de tal manera que los miembros del publico puedan tener acceso a ellas desde el lugar y en el momento que cada uno de ellos elija"*.

De la misma forma que sucede con la reproducción temporal, AADPIC plus también reconoce que tanto Colombia como Estados Unidos, en el marco de su TLC, otorgarán a productores de fonogramas el derecho exclusivo de autorizar la puesta a disposición al público de sus fonogramas.

2.2.3.2. Sociedades de gestión colectiva

Atendiendo a la importancia de la remuneración pecuniaria por la explotación de los derechos de autor y los derechos conexos, es importante que todos los titulares de dichos derechos reciban el dinero que les corresponde por la explotación de los mismos. En pro de esto, actores del entorno musical como autores, compositores, productores, artistas y demás titulares de derechos de autor y/o derechos conexos, se han asociado en agrupaciones llamadas "sociedades de gestión colectiva", para centralizar en ellas la administración de sus derechos y prerrogativas (Varela Pezzano, 2015). Además, frente a la imposibilidad de que una sola persona pueda monitorear todas y cada una de las veces en las que su obra fue comunicada al público, puesta a disposición del público o reproducida, sobretodo en la actualidad, donde las obras pueden explotarse desde cualquier lugar del mundo, éstas entidades sin ánimo de lucro, con personería jurídica y patrimonio independiente, cumplen la tarea de administrar y recaudar los réditos pecuniarios provenientes de las utilizaciones de las obras de sus autores asociados, mediante distintos sistemas de recaudo desarrollados por ellas mismas. En Colombia, Las sociedades de Gestión Colectiva de Derecho de Autor y de Derechos Conexos están definidas por el artículo 10 de la Ley 44 de 1993, y en materia musical, únicamente existe la Organización SAYCO (Sociedad de autores y compositores de Colombia) &

ACINPRO (Asociación colombiana de intérpretes y productores fonográficos), que se encarga de recaudar la remuneración de la comunicación pública de fonogramas y obras musicales en establecimientos y demás escenarios donde se haga uso de dicho derecho (DNDA, s.f.).

Es de particular interés de esta monografía el proceso de recaudo gestionado desde ACINPRO, pues son los únicos que se encargan de realizar el recaudo por comunicación pública de fonogramas en establecimientos de comercio y/o en eventos masivos que tienen lugar en el territorio nacional colombiano. Con todo, siendo ACINPRO la sociedad de gestión colectiva que vela por los derechos de los productores de fonogramas, no sobra aclarar que ésta no recauda la comunicación al público en la modalidad de puesta a disposición al público que se causa con ocasión del almacenamiento digital de fonogramas en plataformas digitales. Únicamente recauda la comunicacación pública en medios tradicionales como lo son la televisión, radio, los establecimientos de comercio, eventos, etc.

Lo anterior porque, en el *streaming,* el derecho de comunicación al público se presenta en su novedosa dimensión de "puesta a disposición del público". Según la docrina, el derecho de comunicación pública, en su concepción más tradicional, es un derecho cuya finalidad es el de recaudo y por eso solo puede ejercerse a través de una sociedad de gestión colectiva, sin embargo, esta modalidad de puesta a disposición del público ha permitido que la remuneración por el mismo se englobe dentro del valor unitario que una plataforma digital paga por *stream* y por ende no exista una sociedad de gestión colectiva que realice dicho recaudo (Passman, 2015).

III. LA COMERCIALIZACIÓN DIGITAL DE FONOGRAMAS

Desde épocas muy remotas, la necesidad de disfrutar de la música ha llevado al hombre a desarrollar formas de conservación de interpretaciones musicales. En la Edad Media, flautistas adiestraban pájaros al repetir sendas veces la misma melodía para convertirlos en reproductores de las obras musicales más populares del momento. La industria fonográfica nació, como ya se introdujo anteriormente, con el fonógrafo de Edison, y evolucionó durante muchos años, pasando por diversos formatos. En principio, los fonogramas se introdujeron en cilindros, después en discos, más tarde en discos de larga duración[7], pasando por los casetes compactos y finalmente entrando en el procedimiento de grabación electrónica, con el auge de nuevas tecnologías, que permitió la venta de fonogramas a través del disco compacto (CD) y dando lugar al desarrollo del MP3 a principio de los años 90, como un modelo de compresión de archivos digitales que podía almacenar fonogramas (Lipszyc, 1993, pág. 350).

3.1. Etapas de la comercialización digital de fonogramas

El MP3 coincidió con el surgimiento de nuevas dinámicas de conectividad, pues la web permeaba, cada vez en mayor medida, la vida de las personas, y dio paso a una nueva era de consumo musical que será revisada a continuación, cuya meta final ha sido el *streaming,* como la forma de comercialización musical digital vigente.

3.1.1. Sistemas *Peer-to-Peer* (P2P)

El gran logro del MP3 fue el de digitalizar fonogramas y poder reducir dichos archivos a una vigésima parte de su tamaño real, al eliminar aquellos sonidos digitalizados que no son percibidos por el oído humano. A su vez, éste dio paso a la creación de otros formatos de compresión con el mismo fin, para todo tipo de contenido digitalizado, como

[7] Inicialmente, en el disco solo podía incluirse una canción. Los discos de larga duración contenían fonogramas de larga duración, es decir, grabaciones extensas que contenían varias obras musicales. Un fonograma de larga duración puede equipararse a un álbum musical.

audiovisuales, textos, fotografías, multimedia, etc. Paralelamente, en el año de 1999 y aprovechando la conectividad que el internet ofrecía, surgió un sitio web llamado *Napster,* que en realidad se trataba de un software de intercambio de archivos por medio del cual cualquier usuario podía compartir e intercambiar archivos MP3, con contenido musical, con otros usuarios alrededor del mundo (Ríos, 2008, pág. 62).

Napster fue el primero de los sistemas Peer–to-Peer, que permitieron la descarga indiscriminada de música por parte de cualquier persona en cualquier parte del mundo. El nombre de estos sistemas provenía del hecho de que, en dichos programas, cada usuario se encontraba en las mismas condiciones que el resto, pues ofrecía su biblioteca musical, almacenada en su propio computador, a cambio de descargar contenidos de la de otros usuarios y, en ese sentido, *Napster* y sus derivados rompían con la jerarquía entre cliente y servidor, que cualquier negocio en el que se ofrece contenido podría tener. Bajo esa misma premisa, es entendible que no existiera un servidor central que canalizara toda la información, pues los archivos se intercambiaban directamente entre los computadores de los usuarios (Ríos, 2008).

La importancia de éste tipo de softwares de intercambio radicó en que pusieron en jaque a la industria musical, liderada por las compañías discográficas que, desde inicios del auge del fonógrafo hasta ese momento, se habían consolidado como los principales y únicos productores de fonogramas, pues las personas dejaron de comprar *CDs* o casetes, los formatos de reproducción de fonogramas de la época, ya que les resultaba gratis y rápido acceder a esos mismos contenidos por medio de los sistemas de intercambio Peer-to-peer (Palacio, 2013, pág. 113).

Pero *Napster* no solo significó un desequilibrio en el mercado para las compañías discográficas, que contaba con 60 millones de usuarios para el año 2000. Adicionalmente,

se consolidó como el inicio de la piratería[8], pues se trataba de un sistema que violaba abiertamente los derechos de autor y los derechos conexos al reproducir y distribuir fonogramas sin autorización y/o consentimiento por parte de sus titulares y sin retribuirles ningún valor económico por explotar sus contenidos (Ríos, 2008).

De esta manera, fue apenas predecible que autores, intérpretes y productores de fonogramas decidieran demandar conjuntamente a *Napster*, a través de la agremiación conocida como The Recording Industry Association of America (RIAA), el 26 de julio del 2000 ante la corte federal del distrito del Norte de California. El caso llegó hasta el Tribunal federal de Apelaciones de San Francisco[9], el cual decidió condenar a *Napster* por *"contribuir a que los usuarios de su programa violaran de manera recurrente los derechos de autor (copyright) ofreciéndoles una herramienta ideal para la descarga de archivos musicales sin respeto de las normas de propiedad intelectual* (Ríos, 2008, pág. 64)", y ordenar su cierre permanente.

Una vez se anunció la clausura de *Napster,* comenzaron a surgir otros sistemas Peer-to-Peer con el fin de captar a todos los usuarios que se encontraban inmersos en la cultura de consumo de descargas gratis fomentada por la ya inexistente *Napster,* en los cuales ya no solo se compartían archivos MP3 sino cualquier archivo, de otro tipo, que contuviera multimedia. Entre ellas se encontraban Grokster, StreamCast, Kazaa, Morpheus, entre otras, que a pesar de introducir novedades en sus sistemas para evitar caer en las razones que condenaron a *Napster* y teniendo éxito por un par de años más, poco a poco fueron corriendo la misma suerte. Los tribunales que más tarde dieron el mismo veredicto sobre

[8] Delia Lipszyc define la piratería como la reproducción, no autorizada, a escala comercial de una obra (Lipszyc, 1993).

[9] Caso A&M Records, Inc., et al. V. Napster, Inc., 239 F.3d 1004 (9thCirc. Feb.12, 2001). Puede consultarse la sentencia final de apelación del caso en el siguiente link: https://www.law.cornell.edu/copyright/cases/239_F3d_1004.htm

ellas y también ordenaron su clausura, coincidieron en señalar que operaban en formas muy similares al sistema de *Napster* (Lipszyc, 2004, pág. 433). Vale la pena rescatar que *Napster* continúa existiendo en la actualidad, ofreciendo servicios de *streaming.*

3.1.2. Descargas digitales

A pesar de la ilegalidad, para finales del 2002 los abundantes sistemas Peer-to-Peer parecían mantenerse en pie y las empresas discográficas buscaban desesperadamente estrategias para luchar contra éste fenómeno, sin ningún éxito real. El periodista Steve Knopper, de la revista Rolling Stone, asegura que Steve Jobs, fundador de Apple, una de las más exitosas multinacionales de tecnología de las últimas décadas, vio en este panorama una oportunidad para su empresa (Knopper, 2013).

Jobs ideó una manera de que la descarga de música, que hasta entonces representaba la máxima expresión de la piratería, se realizara legalmente y, sobretodo, en observancia de los derechos de autor y conexos de los titulares de dichos contenidos. Así, Apple desarrolló una plataforma conocida como iTunes y consiguió que las grandes disqueras como Warner Music Group, Sony Music Entertainment y Universal Music Group, ofrecieran allí sus fonogramas por el precio de 99 centavos. Esta plataforma se lanzó al público en abril del año 2003 y, en su primera semana, los usuarios realizaron un millón de descargas, demostrando definitivamente que los consumidores habían dejado atrás los productos físicos como el CD y, desde el debut de *Napster,* estaban listos para el cambio de formato a los contenidos musicales digitales (Knopper, 2013).

Así nació una herramienta poderosa para combatir la piratería en línea, cimentada en un modelo de negocio exitoso basado en un sistema de precios por unidad vendida. Por medio de iTunes las personas accedían a un mercado de música en línea y pagaban una pequeña tarifa por comprar una canción, que se trataba de un fonograma que

automáticamente se descargaba de manera permanente en el computador del usuario y se convertía en su propiedad (Alves & Michael, 2005). En palabras de Donald Passman (2015), lentamente el mercado de las descargas digitales comenzó a reemplazar la compra de una copia física, por la compra de un archivo digital, pues varias plataformas con la misma modalidad se posicionaron en el mercado (pg. 146).

3.1.3. *Streaming* no interactivo

Paralelamente, aunque sin el auge instantáneo del Peer-to-Peer, surge el s*treaming* en 1995, con un programa creado por una empresa llamada Real Networks, que posibilitaba la escucha de programas de radio por internet, sin la necesidad de descargar el contenido de manera previa (Gavilanes, 2017). Así, inicialmente el *streaming* posibilitó que las personas accedieran a contenidos multimedia programados por otra persona, justo como sucede con las emisoras radiales, con la particularidad de que ahora sucedía por internet (Passman, 2015). Este *streaming* no-interactivo no se popularizó sino hasta que las condiciones económicas permitieron que el costo de banda ancha fuera más accesible para las personas en el mundo y pudieran tener acceso masivo a internet desde sus hogares, lo cual sucedió a finales del año 2000, cuando el *Peer-to-Peer* ya se encontraba en auge (Gavilanes, 2017).

A este tipo de *streaming* se le llama también *Webcasting,* pues se trata de una transmisión de señales de audio y/o video a través de internet, que no permite la descarga del contenido por parte del usuario final, como si sucede en las descargas digitales, explicadas en anteriores numerales, sino simplemente la transmisión simultánea de los contenidos que está programando otro sujeto, a través de la web (Varela Pezzano, 2015, pág. 66). Pandora se ha posicionado como la mayor plataforma de *streaming* no-interactivo de la actualidad (Passman, 2015), a pesar de que también ofrece servicios de *streaming* en la modalidad interactiva, los cuales serán descritos a continuación.

3.1.4. *Streaming* interactivo

En contraste con el *streaming* no-interactivo, existe el *streaming* interactivo o también llamado el *streaming on-demand* (previa solicitud). El *streaming,* en su sentido más estricto, busca poner a disposición del público unos contenidos a través de una red digital de comunicaciones, conocida como internet (Lipszyc, 2004). El numeral anterior demostró que esto inició mediante la programación de contenidos por parte de servicios como Pandora, a los cuales las personas podían acceder sin tener ningún tipo de injerencia ni papel activo en dicha programación. En la actualidad, la mayoría de personas conocen y acceden a diario a portales de internet conocidos como Netflix, Spotify, Deezer, Youtube, SoundCloud, entre otros. Los servicios ofrecidos por todas estas plataformas se prestan gracias a la posibilidad de almacenar contenido de audio y/o video en la base de datos de dicha plataforma, para que los usuarios accedan a este contenido en el momento en el que ellos deseen, así como pausarlo, rebobinarlo, o cambiar a otro contenido almacenado en la misma plataforma. La calidad de "interactivo" de esta modalidad de *streaming* se basa en la posibilidad que tienen los usuarios de elegir, dentro de las opciones que les ofrece la base de datos de una plataforma determinada, el contenido a consumir, en las formas y en los momentos en los que dichos usuarios decidan a su entera discreción (Passman, 2015, pág. 147).

Las plataformas que ofrecen servicios de *streaming* a solicitud (*on-demand*) operan obteniendo algo que, en informática, se denomina "copia de origen" (*source copy*) de cada uno de los fonogramas que van a albergarse en su plataforma. Así, cada vez que un usuario va a escuchar un fonograma almacenado en ella, el servidor de la plataforma accede a esa copia de origen que se encuentra en la nube (*cloud server*) y crea una segunda copia, a la que se le llama "copia caché" (*cached copy*). Esa copia caché es separada en pequeños fragmentos de información, que el servidor transmite directamente al ordenador

o dispositivo del usuario. El dispositivo entonces recolecta dichos fragmentos y los posiciona en su memoria de manera temporal y momentánea, permitiéndole al usuario reproducir el fonograma. Cuando ya ha sonado un fragmento particular, el ordenador o dispositivo los elimina de su memoria y lo reemplaza con el fragmento que le sigue, que no ha sido reproducido. Este proceso se repite hasta que el usuario ha escuchado la canción completa, de manera que al final de este proceso no queda ningún fragmento remanente que haga parte de ese fonograma en la memoria del dispositivo (Marshall, 2012). Desde una perspectiva legal, a esto en concreto es a lo que se le llama reproducción temporal.

3.2. Estructura de licenciamiento de plataformas digitales

Las plataformas digitales que contienen música, series, películas y demás contenido multimedia, son en realidad servicios de distribución (Smith & Telang, 2016). Como ya se mencionó, estos cuentan con una base de datos a la que se le conoce como "nube" (*cloud server*), en donde se encuentra almacenada toda una biblioteca de contenidos a la que cualquier persona puede acceder en cualquier momento (Passman, 2015).

En relación con el caso de estudio, para que los contenidos musicales puedan almacenarse en las mencionadas nubes de cada uno de los distintos servicios de *streaming*, poniéndolos al alcance de los consumidores, hay una cadena de valor en donde participan varios sujetos. En principio, quien puede tomar la decisión de poner un contenido musical a disposición de los consumidores de una o varias plataformas digitales, es única y exclusivamente el titular del fonograma y de los derechos patrimoniales de carácter conexo que se desprenden del mismo. Este, como ya se señaló, puede ser un productor de fonogramas, como una casa discográfica y/o un artista independiente, o cualquier otro que ostente dichos títulos, sea porque pagó por la

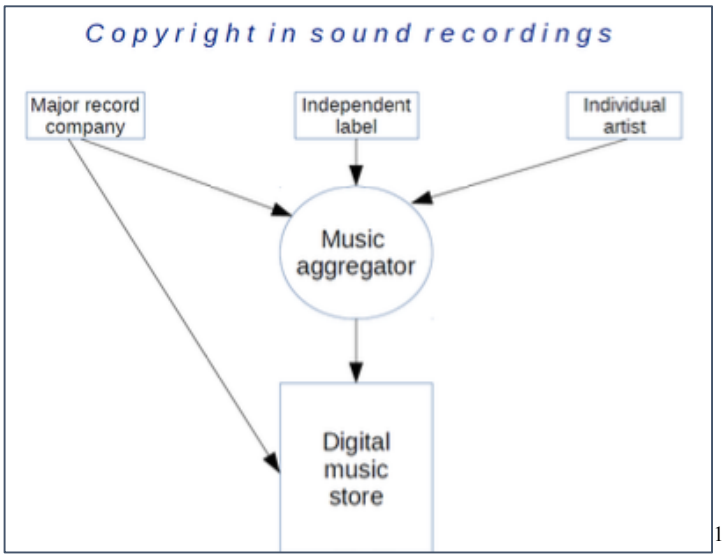
producción de un fonograma, o porque los derechos de este le fueron cedidos en virtud de la figura jurídica conocida como la cesión de derechos[10].

En segundo lugar, es evidente que el siguiente sujeto involucrado en el negocio, es la plataforma digital. Esta se puede asemejar a una tienda de música virtual, a las que las personas acceden buscando álbumes y/o canciones individuales de sus artistas de preferencia. No obstante, las plataformas digitales no permiten a los dueños de dichos contenidos ponerlos a disposición de los usuarios de manera directa. Si la industria musical actual fuera igual a la de hace unos años, en donde los únicos productores de fonogramas eran quienes tenían la capacidad financiera para pagar los elevados costos de producción y de distribución de entonces, es decir, las disqueras, sería muy sencillo que las plataformas digitales celebraran contratos para comercializar todos los fonogramas que hacen parte de su repertorio, en su plataforma; pues las disqueras cuentan con la particularidad de ser titulares de un extenso catálogo de fonogramas, contenientes de obras musicales interpretadas por diversos artistas y/o agrupaciones musicales. De hecho, los grandes sellos discográficos como Warner Music Group, Sony Music Entertainment o Universal Music Group sí cuentan actualmente con contratos directos con las plataformas que dominan el mercado mundial como como Spotify, Deezer, Amazon Music o Apple Music, para poner sus amplios catálogos a disposición de los usuarios de dichas plataformas. Sin embargo, los avances tecnológicos han llevado a que hoy en día, cualquiera pueda producir un fonograma desde ámbitos domésticos y, en todo caso, sin la necesidad de pagar los costos de un estudio de grabación, por tanto, resultaría muy dispendioso para las plataformas digitales negociar licencias para explotar y

[10] La cesión de derechos es una transmisión, a título gratuito u oneroso, de cualquiera de las facultades jurídicas que pertenezcan al titular de ellas, sean personales o reales. En este caso, los derechos cedidos corresponderían a los derechos patrimoniales conexos que se desprenden del fonograma (Monroy, 2018, pg. 249). Para efectos del presente trabajo, se entenderá como titular de un fonograma exclusivamente a el productor del mismo.

comercializar contenidos musicales de miles de pequeños artistas y/o sellos musicales independientes, propietarios de derechos sobre fonogramas. (Galuszka, 2015).

Por tal razón, es que existen unos terceros sujetos, llamados agregadores de contenido, que se encargan de negociar con titulares de fonogramas, de manera exclusiva, contratos por medio de los que se licencian los contenidos musicales para que el agregador se encargue de distribuirlo en múltiples plataformas digitales. De aquí, que entre agregadores y plataformas no exista la exclusividad que sí debe existir entre agregadores y titulares de derechos sobre fonogramas (Galuszka, 2015, pág. 262), pues el titular de un fonograma licencia su contenido a un agregador, buscando que este lo distribuya en varias plataformas. Además, es más conveniente para las plataformas contratar y negociar con las agregadoras, como intermediarios que cuentan con una especie de paquete gigante compuesto por múltiples derechos conexos patrimoniales sobre fonogramas (que les fueron previamente licenciados por cada uno de sus titulares), a negociar con pequeños y medianos productores.



[11]

[11] *Imagen extraída del documento "Music Aggregators and the music Market" por Patryk Galuszka (2015), pg. 263*

Sea como sea, lo cierto es que la remuneración que cada una de las plataformas reconoce por cada *stream* a un Productor de Fonogramas, es una de las cosas que más llama la atención a la industria musical de la actualidad. Según la plataforma digital en cuestión, podrá variar, sin embargo, la plataforma que más dinero genera actualmente por unidad de *stream es*, paradógicamente, Napster, en su servicio de *streaming on demand,* con $0.01682 dólares por cada reproducción (Sanchez, 2018). Esto indica, de entrada, que la rentabilidad del *streaming* por unidad vendida, es una forma de comercialización de fonogramas poco rentable.

Así mismo, en este valor unitario no existe una discriminación que indique qué porcentaje del mismo corresponde a la liquidación de la remuneración que le corresponde al productor de fonogramas por la titularidad de uno u otro derecho patrimonial conexo de los dos involucrados en este modelo de comercialización.

IV. ¿SE ENCUENTRA SUFICIENTEMENTE REGULADO EL STREAMING MUSICAL EN LO RELATIVO A PRODUCTORES DE FONOGRAMAS?

La preponderancia del *streaming* en la comercialización de fonogramas de la actualidad, se refleja en que, para el año 2015, este generó el 16% de los ingresos en la industria fonográfica. El crecimiento es más que evidente si contrastamos este dato con el reporte anual de IFPI, que señala que para el 2019 el total de ingresos por streaming significó el 47% de los ingresos totales de la industria fonográfica. Así mismo, los medidores más importantes de la industria musical, como la revista Billboard, han comenzado a basarse en la cantidad de *streams* (en español se traduce a reproducciones), para medir el éxito de un artista y/o de una agrupación musical. Esto contrasta

fuertemente con la disminución anual del 15% de descargas digitales en internet[12] para ese mismo año y la casi nula demanda de CDs (Passman, 2015).

Recapitulando lo expuesto en el presente documento, la comercialización de contenidos musicales a través de plataformas digitales que utilizan el *streaming on demand* (previa solicitud) implica la comercialización de un elemento protegido por la propiedad intelectual, a saber, un fonograma que a su vez contiene una obra musical, producto de un proceso de fijación, a través de servicios de distribución digital, consumidos por usuarios que demandan dicho contenido bajo sus propias reglas de tiempo, espacio, lugar y ritmo de consumo.

Esta comercialización digital de fonogramas ha planteado nuevas cuestiones relacionadas con los derechos patrimoniales conexos que se encuentran involucrados en ella. Por ejemplo, el simple acto de digitalizar[13] un fonograma, implica que este pasa de un soporte analógico a un medio digital, para su almacenamiento en la memoria de un dispositivo, por lo tanto hay un acto de reproducción, pues el fonograma digital se consideraría una copia del fonograma análogo (Monroy, 2018, pág. 267).

En el momento en el que el productor del fonograma licencia sus derechos patrimoniales a un agregador de contenido, para que éste a su vez lo licencie a una plataforma digital en la que el fonograma quedará albergado y disponible para los consumidores, está explotando el derecho de puesta a disposición del público, como

---

[12] La empresa Apple anunció el cierre definitivo de iTunes, la plataforma por excelencia de descargas digitales, el pasado 4 de junio de 2019. Entre los argumentos de la empresa, está el de querer enfocarse en proyectos relacionados con el streaming interactivo musical, a través de la plataforma Apple Music, y el streaming interactivo audiovisual, el cual se llamará Apple TV+ y buscará competir con otras plataformas como Netflix, quien lidera dicho mercado. La noticia completa puede ser consultada en el siguiente enlace: https://www.theguardian.com/music/shortcuts/2019/jun/04/itunes-is-over-what-this-means-for-you

[13] Minal Fisco define la digitalización como "la conversión de obras u objetos de derechos conexos del formato analógico al formato digital. Se trata de un acto de reproducción que está previsto por el derecho de reproducción" (OMPI, 2003, pg. 290)

modalidad del derecho de comunicación pública, pues los usuarios de la misma van a poder acceder a dicho fonograma cuando plazcan.

Así mismo, cuando un usuario decide escuchar un fonograma, se entiende que está reproduciendo el mismo, en su sentido legal. Esto, porque una plataforma digital, como se ha anticipado, almacena los fonogramas en una nube, así que al reproducirlo, el fonograma se descarga de manera temporal y efímera, gracias a una transmisión digital, en el disco duro del computador o dispositivo electrónico del usuario, y una vez termina de reproducirse, dicha descarga se elimina (OMPI, 2003, pág. 288). Por lo anterior, dicha descarga, aún con su carácter transitorio, genera una copia del fonograma y, por tanto, el titular del derecho de reproducción del mismo, quien para efectos del presente trabajo será el productor, debe percibir la remuneración correspondiente a la explotación de ese derecho patrimonial en concreto.

Teniendo en cuenta toda la recapitulación anterior, atendiendo al papel protagónico que tiene el *streaming* como centro de la industria musical y observando el marco normativo que se ha puesto de presente durante esta monografía, vale la pena preguntarse si el mismo realmente da abasto para cubrir todas las aristas que se desprenden de ésta forma de comercialización de fonogramas por parte de los titulares de los mismos, es decir, los productores de fonogramas.

En primer lugar, vemos como el Convenio de Berna de 1886, como primera norma de propiedad intelectual, no tiene mucha cabida a la hora de regular el tema, toda vez que su fin está íntimamente relacionado con obras, y para el momento de creación de dicho instrumento internacional no se hablaba de otros elementos protegibles como fonogramas, ni mucho menos de los derechos conexos que se desprendían de los mismos.

Seguidamente, la Convención de Roma de 1961 cumplió con la importante tarea de reconocer la existencia de los derechos conexos a los derechos de autor, sobre un fonograma que contiene una obra musical subyacente, y reconocer a que los titulares sobre sus derechos son, por definición, los productores de fonogramas. No obstante, esta normativa se da en un contexto completamente análogo y en donde la forma de comercialización de música, por antonomasia, seguía siendo el medio físico.

Hasta la década de los años 90, de cara a una nueva era digital, se crea la necesidad de tratados autónomos que regulasen el lugar de las obras musicales y/o fonogramas en línea. En este contexto, WTTP de 1996 toma cartas en el asunto al ser el tratado encargado de reconocer la cabida de los derechos conexos, traídos inicialmente a la vida por Roma, en el contexto de internet, y además aterriza conceptos como el almacenamiento digital, como una forma de reproducción, y la puesta a disposición del público como una modalidad de comunicación pública en estas esferas en línea (OMPI, 2003).

En la primera etapa de la comercialización de fonogramas en el entorno digital no se presentó mayor conflicto con lo establecido en WPPT (1996), teniendo en cuenta que en los archivos que se encontraban en los sistemas Peer-to-Peer o de descargas digitales, independientemente de su carácter legal o ilegal, contenían fonogramas, que a su vez representaban copias de un fonograma que en algún momento fue producido (o mandado a producir) por una casa disquera. Así, una copia del fonograma era transmitido a un consumidor vía inalámbrica, que el usuario almacenaba digitalmente en la memoria de ordenador, para su uso posterior y privado.

Sin embargo, la modalidad disruptiva del *streaming* interactivo hizo que las regulaciones sobre el entorno digital, que WPPT reconoció en 1996, se quedaran cortas a

la hora de dar un marco de legalidad a ese nuevo modus operandi de comercialización, llevando a que los países intentaran llenar ese vacío legal a través de otras herramientas.

En ese afán, sobresale el tratado bilateral de libre comercio (TLC) suscrito entre Estados Unidos y Colombia, vigente a partir del 15 de mayo del año 2012, mediante el cual las partes ampliaron las laxas disposiciones que AADPIC, en el marco de la OMC, había decretado al reconocer que los productores de fonogramas tenían la facultad de autorizar y/o prohibir la reproducción, directa o indirecta, de sus fonogramas. Mediante AAPDIC plus en el TLC, se reconoció que esta reproducción puede ser permanente o temporal, haciendo referencia al almacenamiento temporal de forma electrónica. Aquí sin duda ya se hizo referencia, de lleno, al almacenamiento de fonogramas en las memorias de los equipos de los usuarios de las plataformas digitales de manera efímera y, por ende, se reconoció este plano como un lugar en donde los derechos de autor y conexos tienen plena cabida. Sin perjuicio de lo anterior, vale la pena recabar que los AADPIC plus son tratados bilaterales, por tanto, no constituyen normativa regulatoria aplicable a terceros distintos a los Estados que concurren en ese acto en concreto.

Todo lo anterior parece indicar que la cadena de regulación que viene desde Berna, que tiene injerencia en la comercialización de fonogramas a través de *streaming* en plataformas digitales en internet, apenas reconoce a los productores de fonogramas como sujetos titulares de derechos conexos, que tienen unas facultades en concreto de autorizar y/o prohibir el almacenamiento digital temporal de sus fonogramas en el ámbito internet. Más allá de eso, esta normativa no regula en mayor medida los aspectos de fondo que dicha comercialización implica.

Por ejemplo, en el texto *"Oh Mercy: How On-Demand Interactive Streaming Services Navigate The Digital Music Rights Licensing Landscape",* el abogado estadounidense

Rick Marshall pone de presente las dificultades que han surgido en su pais a raiz de la falta de regulación de la materia. Los Productores de fonogramas, titulares de derechos conexos patrimoniales sobre los mismos, han aprovechado el vacío legal para exigir a su arbitrio regalías de reproducción por cada *stream* de su respectivo fonograma, equiparando este proceso de copia efímera, con el de una descarga digital, en donde un fonograma se alberga de manera permanente en una memoria de un dispositivo y que por ende genera una retribución superior, debate que continua abierto y en el que los actores del mercado discrepan, abogando cada uno por sus propios intereses (Marshall, 2012).

Así mismo, también es evidente que esa falta de regulación de fondo, perjudica notoriamente los derechos de los Productores de Fonogramas a la hora de recibir la remuneración por parte de las plataformas digitales en las que se almacenan temporalmente sus fonogramas.

En primer lugar, porque la retribución proveniente de la venta por unidad es excesivamente baja, teniendo en cuenta que se pagan en centavos de dólar americano. Es bien sabido en la industria que el *streaming* representa el modelo de comercialización menos rentable de la historia de esta industria, para el titular de los derechos remunerados a través del mismo. Sin perjuicio de lo anterior y atendiendo a la historia de la evolución del comercio musical en internet, fue el *streaming* interactivo el encargado de revivir una industria que se encontraba fuertemente resquebrajada por la piratería. Adicionalmente, el consumo de música en internet es mucho más masivo y tiene una mayor difusión en comparación al consumo de *cassettes*, vinilos y/o *CDs*, en su momento. Esto implica que a pesar del bajo porcentaje de remuneración, hay otros factores significativos que contrapesan dicha desventaja y que están llevando al mercado musical hacia un crecimiento importante (Smith & Telang, 2016).

En segunda medida, porque dicho valor unitario correspondiente a un *stream* pagado por las plataformas*,* en teoría engloba los dos derechos involucrados en este modelo de comercialización, sin embargo, no discrimina qué porcentaje del mismo corresponde a cada derecho. De esa manera, monitorear si se está realizando o no una correcta monetización de los contenidos musicales se vuelve una tarea compleja y confusa. Por ejemplo, si bien la tarifa que las plataformas pagan a los productores de fonogramas, en teoría, incluye la remuneración por la puesta a disposición del público, lo cierto es que autores como Delia Lipszyc afirman que este derecho, por naturaleza, es esencialmente remuneratorio y no existe manera distinta de ejercer este derecho, que mediante el recaudo por parte de una Sociedad de Gestión Colectiva que cuenta con el correspondiente mandato para realizar dicha labor. Con todo, la praxis lleva a que no exista sociedad de gestión colectiva que realice este recaudo de manera formal y por ende sean las mismas plataformas las encargadas de fijar los valores sin ningún tipo de estándar y/o marco (Lipszyc, 2004).

Finalmente, cabe resaltar que el productor de fonogramas, al explotar un fonograma en los términos que ya se han estado analizando durante todo el documento, no solo está disponiendo del fonograma. Si bien se está reproduciendo y poniendo a disposición del público la obra contenida en el fonograma, que debe ser remunerada de manera independiente por los derechos de autor de reproducción y comunicación pública de la obra explotados en los mismos términos que el fonograma, por parte de la plataforma; no es menos cierto que la remuneración por las interpretaciones de intérpretes y/o ejecutantes que realizaron sonidos fijados en dicho fonograma si están a cargo del Productor de Fonograma. Teniendo en cuenta que la cadena envuelta en la estructura de licenciamiento del *streaming,* ya es lo suficientemente larga y una parte del porcentaje generado por un *stream* pertenece a la plataforma digital, otra parte del mismo pertenece a el agregador de

contenido y, de ese valor neto que le llega al productor de fonogramas, este debe retirar otro porcentaje para remunerar a los intérpretes y/o ejecutantes con los que celebró acuerdos de regalías artísticas, el valor restante que finalmente le corresponde al Productor de Fonogramas termina siendo aún más escaso.

V. CONCLUSIÓN

La cabida del *streaming* interactivo en la difusión de contenidos de la industria musical – y en general en de las industrias creativas actuales – es innegable. Este cuenta con la particularidad de haberse instaurado hace relativamente muy poco, pero su crecimiento es evidentemente exponencial. A diario utilizamos más de una plataforma, sea Netflix para observar alguna película y/o serie en casa desde nuestro computador, o Spotify para escuchar música en nuestro celular mientras caminamos hacia la estación de autobús. Así, accedemos a dichos contenidos alojados en la nube de sus respectivas plataformas, para que, a través del proceso ya mencionado, éstos se descarguen temporalmente en nuestros dispositivos de manera temporal y se borren una vez hayamos dejo de consumirlos.

El acceso a contenidos musicales a través del streaming, en el día a día y de manera masiva, solo demuestra que es una práctica cotidiana que amerita normas regulatorias de carácter global donde se regule el ejercicio de derechos conexos en estos contextos digitales, en aras de salvaguardar y regular el ejercicio de los mismos por parte de quienes ostentan la titularidad de ellos, es decir, los Productores de Fonogramas.

La normativa que existe en la actualidad parece únicamente tener una labor declarativa, pues cada uno de los tratados analizados en este trabajo da un paso hacia adelante en el reconocimiento del ejercicio de derechos conexos en contextos virtuales, sin embargo, más allá de esto, no regula, ni se pronunciar de fondo, de manera específica

sobre la forma de ejercerlos, dando lugar a que las mismas dinámicas de la industria sean aquellas que establecen cuestiones tan importantes como el valor unitario de un *stream.*

Por todo, vemos una afectación negativa a los Productores de Fonogramas pues estos, como titulares de los derechos envueltos en la comercialización de música a través del streaming, correspondientes a los derechos conexos de reproducción y de puesta a disposición del público, no poseen un marco que establezca verdaderamente las reglas de aplicación de estos en entornos digitales, llevando a una tutela desordenada y hasta cuestionable de los mismos y, al mismo tiempo, permitiéndoles abusar de su posición dominante en el mercado en otros casos para, por ejemplo, cobrar más de la cuenta en ciertas ocasiones.

En contraste con la venta de formatos físicos, el *streaming* interactivo no genera tanta rentabilidad por unidad vendida, sobretodo porque, por cada copia vendida a través de un CD, por ejemplo, el Productor de Fonogramas solía recibir la retribución por el ejercicio del derecho de reproducción de manera clara. Hoy en día, el pago unitario que conlleva el *streaming* engloba el derecho de reproducción y el de puesta a disposición del público de manera indistinta en un valor un poco menor a un centavo de dólar. No obstante, la difusión masiva, el acceso inmediato y el consumo diario monitoreable hacen que, a pesar de generar un valor tan bajo por unidad, sí genere rendimientos importantes para los titulares de los derechos involucrados. Además, algo indiscutible es que el streaming fue la única herramienta capaz de derrotar la piratería que estaba acabando con la industria y le permitió renacer.

Tal vez, con un instrumento internacional y multilateral que se dedique a regular en concreto todo lo concerniente a la difusión de música en la modalidad de *streaming,* interactivo y/o no interactivo, se consolidaría de una vez por todas una herramienta aún

más poderosa que dé el último empujón que la industria musical necesita para llegar al momento de su historia.

VI. BIBLIOGRAFÍA

Alves, K., & Michael, K. (3 de octubre de 2005). *e rise and fall of digital music distribution services: a Cross-Case Comparison of MP3.com, Napster and Kazaa.* Recuperado el 9 de junio de 2019, de University of Wollong of Australia: https://pdfs.semanticscholar.org/5a8d/205a41b7dabb6823908ad2228774293f08f3.pdf

Antequera, R. (2009). *Estudios de Derecho Industrial y Derecho de Autor: Analisis de Jurisprudencia Comparada.* Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, Facultad de Ciencias Jurídicas - Temis.

Castro, J. D. (2009). *La propiedad Industrial.* Bogotá: Universidad Externado de Colombia.

Dirección Nacional de Derecho de Autor. (2015). *Concepto 1-2015-51008 DNDA: Generalidades del Derecho de Autor – Organismos de Radiodifusión.* Recuperado el 29 de mayo de 2019, de Centro Colombiano de Derecho de Autor: http://cecolda.org.co/images/noticias/febrero2016/concepto_dnda_streaming.pdf

DNDA. (s.f.). *Sociedades de Gestión Colectiva*. Recuperado el 04 de junio de 2019, de Dirección Nacional de Derecho de Autor: http://derechodeautor.gov.co/sgc-en-que-consiste

Galuszka, P. (2015). *Music Aggregators and Intermediation of the Digital Music Market.* Recuperado el 29 de junio de 2019, de University of Lodz, Poland: http://ijoc.org

Gavilanes, S. (2017). *LOS SERVICIOS DE STREAMING DE OBRAS MUSICALES: ANÁLISIS DE ESTA MODALIDAD DE USO Y EXPLOTACIÓN DE LAS OBRAS Y PRESTACIONES PROTEGIDAS POR EL DERECHO DE AUTOR Y LOS DERECHOS CONEXOS, EL MODELO DE NEGOCIO, LÍMITES Y EXCEPCIONES Y SU REGULACIÓN EN EL ORDENAMIENTO JURÍDICO ECUATORIANO*. Recuperado el 10 de junio de 2019, de PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL ECUADOR FACULTAD DE JURISPRUDENCIA : http://repositorio.puce.edu.ec/bitstream/handle/22000/14034/Servicios%20de%20streaming%20y%20derechos%20de%20autor%20TESIS%20-%20Nicole%20Gavilanes%20Luzuriaga.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Guzmán, D. (2018). *Derecho del Arte.* Bogotá: Universidad Exrernado de Colombia.

Knopper, S. (23 de abril de 2013). *iTunes' 10th Anniversary: How Steve Jobs Turned the Industry Upside Down*. Recuperado el 2019 de junio de 10, de Rolling Stone: https://www.rollingstone.com/culture/culture-news/itunes-10th-anniversary-how-steve-jobs-turned-the-industry-upside-down-68985/

Lipszyc, D. (1993). *Derechos de Autor y Derechos Conexos.* Buenos Aires: UNESCO.

Lipszyc, D. (2004). *Nuevos temas de derecho de autor y derechos conexos.* Argentina: UNESCO.

Marshall, R. (21 de noviembre de 2012). *OH MERCY: HOW ON-DEMAND INTERACTIVE STREAMING SERVICES NAVIGATE THE DIGITAL MUSIC RIGHTS LICENSING LANDSCAPE.* Recuperado el 15 de agosto de 2019, de SSRN: https://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=2179111

Massouyé, C. (1982). *Guía de la Convención de Roma y del Convenio de Fonogramas.* Ginebra: OMPI.

Monroy, J. C. (2018). *Derechos de Autor y Derechos Conexos.* Bogotá: Fundación Rafael Escalona.

OMPI. (1 de febrero de 2000). *NOCIONES BÁSICAS SOBRE DERECHO DE AUTOR Y DERECHOS CONEXOS.* Recuperado el 17 de mayo de 2019, de OMPI: Organización Mundial de la Propiedad Intelectual: https://www.wipo.int/meetings/es/doc_details.jsp?doc_id=10371

OMPI. (2003). *Guia sobre los Tratados de Derecho de Autor y Derechos Conexos Administrados por la OMPI.* Ginebra: OMPI.

Organización mundial de la Propiedad Intelectual OMPI. (2016). *Principios básicos del derecho de autor y derechos conexos.* Recuperado el 14 de abril de 2019, de WIPO: https://www.wipo.int/edocs/pubdocs/es/wipo_pub_909_2016.pdf

Palacio, M. (2013). Los artistas colombianos y las plataformas de música digitales: Algunas dificultades. *Revista de Derecho Privado No. 33*, 111-133.

Passman, D. S. (2015). *All you Need to know About the Music Business.* New York: Simon & Schuster.

Pouillet, E. (1908). *Traité théorique et pratique de la proprieté litteraire et artistique.* París: Hachette Livre BNF.

Ríos, W. (2008). Ciberpiratería: Sistemas Peer to Peer. *Revista Propiedad Inmaterial*, 59-86.

Sanchez, D. (25 de diciembre de 2018). *What Streaming Music Services Pay (Updated for 2019)*. Recuperado el 1 de noviembre de 2019, de Digital Music News: https://www.digitalmusicnews.com/2018/12/25/streaming-music-services-pay-2019/

Smith, M. D., & Telang, R. (2016). *Streaming, Sharing, Stealing: Big Data and the Future of Entertainment.* Cambridge, MA: MIT Press.

Varela Pezzano, E. (2015). Manual de propiedad intelectual. Cavelier Abogados.

Vega Jaramillo, A. (2010). *Manual de Derecho de Autor.* Bogotá: Dirección Nacional de Derecho de Autor.